Louis ANCIAUX

Le Rythme

Ses lois et leur application

Net : 1

12, 14, RUE D'ARENBERG

MT
75
.A63
1914

U d'/of OTTAWA
39003002801925

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/lerythmesesloise00anci

CE

Complément à l'Enseignement du Solfège.

4106-A3T-47 ©

LE RYTHME

Ses Lois et leur Application

à l'usage des Professeurs
et des Élèves des Cours de Solfège.

PAR

LOUIS ANCIAUX

Professeur à l'Académie de Musique
et à l'Athénée Royal de Namur.

Université d'Ottawa
BIBLIOTHÈQUES
LIBRARIES
University of Ottawa

Adopté aux Conservatoires de Gand, Anvers, Luxembourg, Bruges, Louvain et Namur.

TAMINES
C. DUCULOT-ROULIN
IMPRIMEUR-ÉDITEUR

BRUXELLES
ÉDITION KATTO
Rue d'Arenberg, 12-14

1914

Universitas
BIBLIOTHECA
Ottavensis

418120

PROPRIÉTÉ DE L'AUTEUR

MT
75
.A63
1914

PREFACE

> La mystérieuse puissance du rythme n'a jamais cessé d'agir sur les destinées de l'art, et il n'est pas déraisonnable de penser que, libre dans l'avenir comme il le fut dans le passé, le rythme règnera de nouveau sur la musique, et la libèrera de l'asservissement où l'a tenue, pendant près de trois siècles, la domination usurpatrice et déprimante de la mesure mal comprise. [1]
>
> VINCENT D'INDY.

Vingt-cinq années d'expérience nous ont démontré que le but principal de l'enseignement du solfège doit être l'éducation du goût.

Or, il faut bien le reconnaître, des trois éléments qui constituent la mélodie, deux seulement, la mesure et l'intonation, ont retenu l'attention des professeurs ; le plus important, le *rythme,* a été injustement délaissé.

Confondu avec la mesure, il n'a été l'objet d'aucune préoccupation. On semble avoir oublié que c'est par lui seul que la musique pénètre dans l'intelligence, alors que les autres éléments ne s'adressent qu'à l'instinct. Et cependant sans lui, le développement du goût n'est-il pas, dans la plupart des cas, sinon impossible, tout au moins insuffisant?

---

[1] *Cours de composition musicale.* — Durand, Paris, 1902. 1er livre Ch. I, *Le Rythme*, page 28.

Sans doute, la lecture de solfèges d'une réelle valeur artistique doit aider à la formation de cette faculté délicate. Mais comment l'enfant pourra-t-il en donner une interprétation esthétique si, au préalable, on ne lui a pas inculqué les règles et les lois de la lecture, que seul le rythme renferme en lui-même ?

Les meilleurs élèves sont à même de déchiffrer les combinaisons de mesures les plus extraordinaires et de chanter les intervalles diminués ou augmentés, dans toutes les tonalités ; mais quels sont ceux qui ont la moindre notion de la phrase musicale, qui savent comment on peut, par l'accentuation, la rendre intelligible et vivante? Tous connaissent et appliquent plus ou moins parfaitement les règles de l'accentuation métrique, « temps forts et temps faibles », et ils détruisent par ce fait tout le charme de la mélodie, ignorant cette loi primordiale que, devant l'accent logique ou rythmique, tout accent métrique disparaît, de même que l'accent rythmique doit céder le pas à l'accent pathétique.

Jusqu'à ce jour, ces connaissances ont été le privilège de quelques natures, supérieurement douées, ou le résultat d'une éducation musicale complète.

Notre but est de les mettre à la portée des jeunes élèves. Nous voudrions donner à l'enfant qui chante un air populaire aussi bien qu'au plus habile technicien déchiffrant les œuvres des maîtres, le moyen de reconnaître et d'accentuer les rythmes, et ainsi les aider à comprendre et à interpréter la musique.

Nous voudrions aussi le convaincre que, sans le ryth-

me, la plus belle page devient inintelligible, voire même méconnaissable ; que, sans accentuation, il n'est pas d'expression possible. Le rythme seul a le pouvoir de donner à tous les moyens d'atteindre l'exécution idéale d'une œuvre. Comme le dit Reicha, dans son *Traité de mélodie,* « il y a une manière d'exécuter qui, si elle était connue des musiciens, exclurait toute autre exécution. »

L'étude approfondie du rythme procurerait des avantages fort appréciables. Combien serait facilitée la tâche du professeur d'instrument qui s'adresserait à des élèves préparés par cet enseignement, ou celle du chef d'orchestre qui aurait sous sa baguette des musiciens respectueux de la lecture rythmique, phrasant tous de la même façon ! Et quelle aide pour le chanteur ! Quel secours immense pour la mémoire !

L'étude du rythme peut être entreprise à tous les degrés de l'enseignement ; mais elle sera particulièrement efficace, si on l'aborde dès les débuts de l'initiation musicale.

Nous n'avons pas la prétention d'avoir innové. Notre travail est le fruit de l'étude des grands théoriciens WESTPHAL, RIEMANN, GEVAERT, VINCENT d'INDY et MATHIS LUSSY. Les ouvrages de ces érudits contiennent toutes les lois sur lesquelles nous nous appuyons. Seule, l'idée de faire connaître les lois du rythme à l'enfant, dès ses premières leçons de solfège, nous appartient. Nous l'avons éprouvée dans nos cours, et les résultats

des plus encourageants que nous avons obtenus nous ont engagé à condenser dans un opuscule, aussi réduit que possible et à la portée de tous, les lois essentielles du rythme dont ne parle aucune théorie à l'usage des élèves.

Écrivant pour les petits, nous avons évité les termes techniques et les détails. Nous renvoyons à nos maîtres ceux qui voudraient approfondir cette étude aussi intéressante que nécessaire.

N'eussions-nous réussi qu'à faire voir à ceux qui pratiquent ou étudient la musique la nécessité et la beauté du rythme, nous serions récompensés de notre travail et croirions avoir fait œuvre utile.

CHAPITRE I

NOTRE PROGRAMME

CHAPITRE I.

Notre Programme.[1]

I. — Cours préparatoire.

Étude du nom des notes rythmiquement, c'est-à-dire par groupes représentant un rythme, ou membre de phrase.

Ex.

[1] Nous croyons utile de faire remarquer, que notre programme n'est qu'un complément à l'enseignement du solfège, tel qu'on le pratique généralement. Quoique nous préconisions l'étude du rythme dès la 1re leçon de musique, nous ne croyons pas que notre ouvrage puisse être utilement mis entre les mains d'élèves de cours préparatoires.

Il faut donner à ceux-ci, dès la première leçon, un solfège rythmé d'après les lois sur lesquelles nous nous appuyons. Ce solfège n'existant pas, du moins pour les débutants, nous comptons faire paraitre, dans le courant de la présente année, un solfège élémentaire rythmé, dans lequel nous réunirons des chants populaires, qui serviront au développement de l'intonation et aux exercices de dictée musicale. Nous y appliquerons

Tout exercice doit être mélodique et chanté immédiatement après la lecture. Insister dès la 1re leçon sur la *pose* du 1er son de chaque rythme, et sur la chute du dernier, toujours suivi d'une respiration.

Faire apprendre par cœur aux enfants, dès les premières leçons, des chants populaires faciles, en leur indiquant la fin de chaque vers représentant un rythme, et en exigeant à cette seule place, une respiration.

Se servir des chants populaires connus, pour les premières dictées musicales qui ne comprendront que l'intonation.

Avant de laisser écrire les notes, faire chanter ces airs populaires, par le nom des notes, dans plusieurs tons, en donnant la 1re note.

Quand les élèves pourront chanter un air par le nom de la note, le leur faire écrire sous la dictée, en dictant rythme par rythme.

Veiller à ce que les élèves n'écrivent qu'après la dictée et non pendant celle-ci.

Faire séparer chaque rythme, par une barre, sur la portée.

---

notre système d'étude du nom des notes, et le compléterons par des leçons mélodiques en rondes, blanches et noires.

Nous recommandons vivement à ceux qui l'utiliseront, de le faire suivre de quelques fascicules du « Livre de lecture musicale » sur des airs nationaux, avec indication des rythmes, d'Adolphe Samuel.

Tous les solfèges en usage seront employés ensuite au choix du professeur.

II. — Cours inférieur.

Continuation de la dictée, d'après le même principe, en y ajoutant la recherche de la mesure, puis celle de la tonalité. Pendant un certain temps, on indiquera cette tonalité.

Étude des rythmes. Leurs subdivisions et leur accentuation.

Les chants populaires qu'ADOLPHE SAMUEL a réunis en un si beau solfège rythmé serviront encore de base au travail.

Tous les solfèges pourront être employés, pourvu qu'ils soient *mélodiques*.

Les élèves devront eux-mêmes, après quelque temps, corriger les respirations, si mal indiquées, dans la plupart de ceux-ci.

Enfin, exiger la *nuance*, et surtout le *mouvement*.

Dès que les élèves seront familiarisés avec les différentes valeurs de note, il conviendra de commencer l'étude des chants avec paroles, en faisant tout d'abord solfier la musique.

On abordera, à ce moment, le chapitre V : *De la prosodie musicale*, qui doit venir puissamment en aide à l'enfant, dans la recherche de l'accent.

Les chants étudiés seront repris à la leçon suivante, comme dictée.

III. — Cours moyen.

Théorie complète du rythme, de l'accentuation métrique, rythmique et pathétique.

Continuation de la dictée rythmique.

L'élève devra toujours trouver le ton et la mesure.

—

Il est bien entendu que toute dictée doit se donner avec l'accent réel, et non plus simplement avec l'accent métrique ; elle sera toujours faite par rythmes entiers, et l'élève n'écrira qu'après la dictée de chaque rythme.

Au début, cependant, pour habituer les enfants à distinguer la mesure, on exagérera l'accent métrique.

CHAPITRE II

RÈGLES DE L'ACCENTUATION MÉTRIQUE

CHAPITRE II.

Règles de l'accentuation métrique.

(Temps forts et temps faibles).

On entend par accent métrique, l'appui du temps principal de la mesure (le 1er) qu'on a appelé *à tort*, temps fort. Il correspond à l'accent syllabique des mots ; c'est donc sur lui que doivent tomber les syllabes fortes ou longues des mots musicaux. Nous avons conservé l'appellation : temps forts et temps faibles, que l'usage a consacrée, mais nous croyons, avec VINCENT D'INDY, qu'il serait plus sage de les appeler : temps *lourds* et temps *légers*, expressions qui disent mieux ce que sont ces temps, et qui éviteraient les erreurs d'exécution, que provoque le qualificatif : fort, et que notre ouvrage tend à faire disparaître.

1) La première note de chaque mesure, avec une seule note par temps est *forte* (accentuée). La plupart des auteurs, considérant la mesure à 4 temps comme un combiné de 2 mesures à 2 temps, nous adoptons, pour éviter de trop nombreuses exceptions, cette règle : le 3e temps de la mesure à 4 temps est fort ou *demi-fort*.

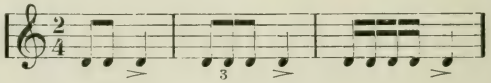
2) Dans les mesures composées, chaque note qui vaut un temps est forte.

3) Dans toutes les mesures, la 1re note d'un temps divisé en 2, 3, 4, 6, 8 etc est *forte*.

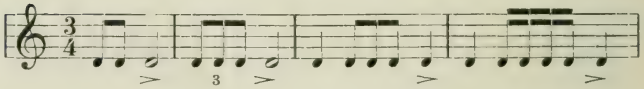
4) Plus le mouvement est vif, moins les notes fortes prennent d'accent.

5) Le temps faible non divisé devient fort, si le temps fort est divisé.

Ex.



Ex.



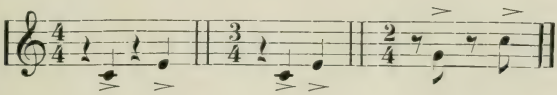
L'accent métrique est déplacé :

1. Par la syncope : Prolongation sur un temps fort, ou sur la partie forte d'un temps, d'un son *articulé* sur un temps faible ou une partie faible de temps.

Dans ce cas, le temps faible prend l'accent du temps fort qui, de ce fait, devient faible.

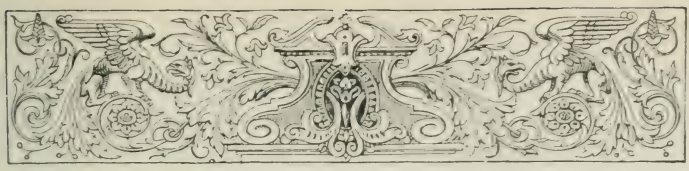
Ex.

2. Par le contre-temps : Son articulé sur un temps faible ou une partie faible de temps, quand le temps fort est un silence. De même que pour la syncope, ces notes prennent 'accent du temps fort.

Ex. 

CHAPITRE III

LE RYTHME



CHAPITRE III.

Le Rythme.

DÉFINITION

Westphal. — « Un mouvement que nous percevons est-il de telle sorte que le temps, la durée qu'il prend puisse être divisée d'une manière régulière en plus petits fragments, alors nous l'appelons un rythme. »

Gevaert. — « Les lois du beau exigent que le temps rempli par l'exécution d'une œuvre musicale soit divisé de telle manière que le sentiment de l'auditeur discerne, sans effort, une régularité dans les divers groupes de sons et de mots, ainsi que le retour périodique des repos. Une telle ordonnance n'est autre que le rythme. »

Blaze du Bury. — « Le rythme consiste à disposer les sons alternativement forts ou faibles, de façon que de

distances en distances, régulières ou irrégulières, une note apporte à l'oreille la sensation d'un repos, d'un arrêt, d'une fin plus ou moins complète. Les notes entre deux repos constituent un rythme. » [1]

Tirant de ces définitions une conclusion pratique, nous disons :

Un rythme (ou membre rythmique), est l'égal d'un membre de phrase ou d'une proposition dans le langage parlé.

Un rythme correspond à un vers de la poésie.

Plusieurs rythmes terminés par un repos plus complet forment une période musicale, comme deux ou trois périodes terminées par un repos complet forment une phrase musicale.

De même qu'il y a des vers longs et des vers courts, il y a des rythmes composés de 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 etc... mesures.

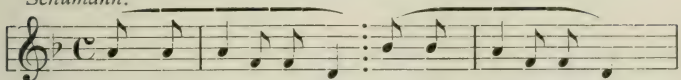
Un rythme peut avoir sa note initiale et sa note finale, non seulement sur chaque temps fort ou faible de la mesure, mais encore sur chaque fraction de temps. Le rythme final seul doit tomber au commencement d'un temps.

---

[1] Une définition qui nous semble plus complète et développée, malgré sa grande concision, est celle donnée récemment par le savant orientaliste, Dom J. Jeannin, bénédictin. Voici ce qu'il écrit dans la *Revue Thomiste* (Nov.-Déc. 1913, p. 165). *A propos d'une définition du rythme musical :* « Le rythme musical est la proportion temporaire (mesurée, mesurée libre ou libre), dynamique et mélodique des mouvements sonores ».

Rythmes d'une mesure à 4 temps.

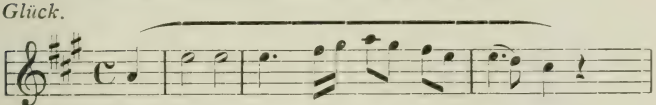
Schumann.



Mon fi - dè - le cour-sier, Mon vail - lant des-tri - er,..

Rythme de 3 mesures à 4 temps.

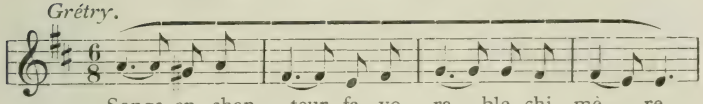
Glück.



Ban - nis la crainte et les a - lar - mes...

Rythme de 4 mesures à $\frac{6}{8}$

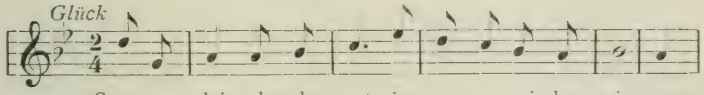
Grétry.



Songe en - chan - teur, fa - vo - ra - ble chi - mè - re.

Rythme de 5 mesures.

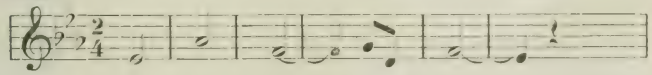
Glück



Sans me plain - dre du sort, je ces - se rai de vi - vre.

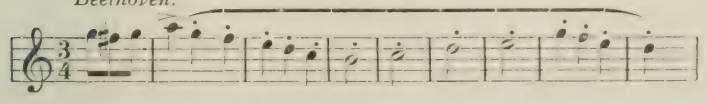
Rythme de 6 mesures.

Samuel.



Rythme de 8 mesures.

Beethoven.



Rythmes masculins et féminins.

Comme les syllabes du langage, comme les vers de la poésie, les rythmes sont susceptibles de se terminer par une désinence masculine ou féminine.

Il y a donc des *rythmes masculins* et des *rythmes féminins*.

On entend par rythmes masculins ceux qui ont leur note finale sur un temps fort.

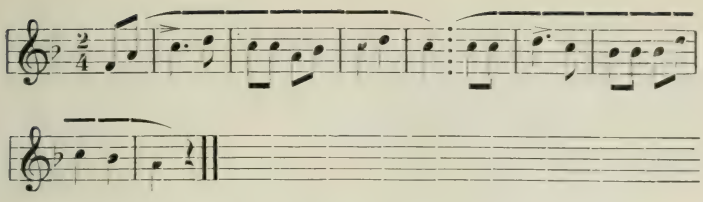
Mozart.

Mon bel an-ge va dor-mir, Dans son nid l'oi-seau va se blot-tir.

Et la rose et le sou - ci Là-bas dor-mi-ront aus - si.

Gounod.

Fai-tes lui mes a - veux Por - tez mes vœux...



On entend par *rythmes féminins*, ceux qui ont leur note finale sur un temps faible ou une partie faible de temps.

Saint-Säens.

Ex.

Prin-temps qui com - men-ce Por - tant l'es -pé - ran - ce...

Glück.

O ma pa - tri - e O for - tu-né ri - va - ge...

Exceptions. — Il arrive très souvent que les auteurs intervertissent les rythmes.

1° Quand on donne à *l'avant-dernière syllabe* d'un rythme masculin, une grande valeur ou un groupe de plusieurs notes, la dernière syllabe (faible) peut tomber sur un temps fort, ou dernière note d'un rythme masculin.

Ce rythme devient un rythme masculin féminisé qui s'accentuera comme le rythme féminin.

Ex.

Sans me plain-dre du sort, je ces-se - rai de vi - vre...

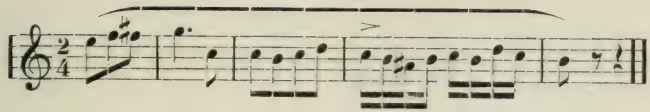
Glück.

Pou - vez vous mieux goû - ter vo - tre bon - heur ex -

trê - me | Qu'a-vec un é - poux qui vous ai - me.

Bizet.

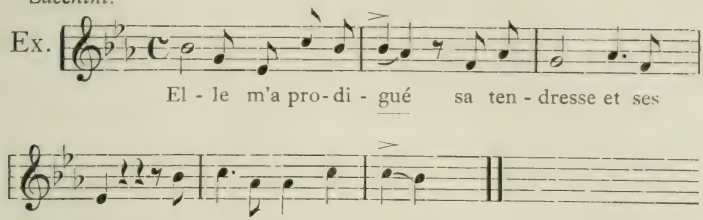
Près des rem - parts de Sé - vil - - - - le.



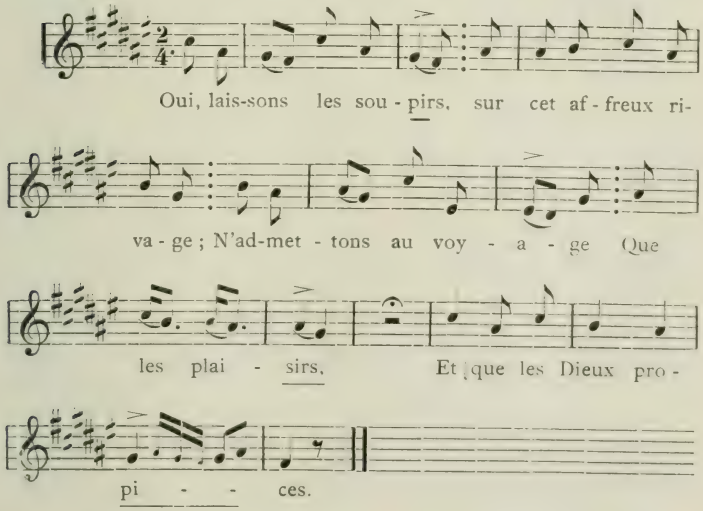
2° Quand on donne plusieurs notes à la *dernière syllabe* d'un rythme masculin, la syllabe forte peut se terminer sur une note faible.

Sacchini.

Ex.



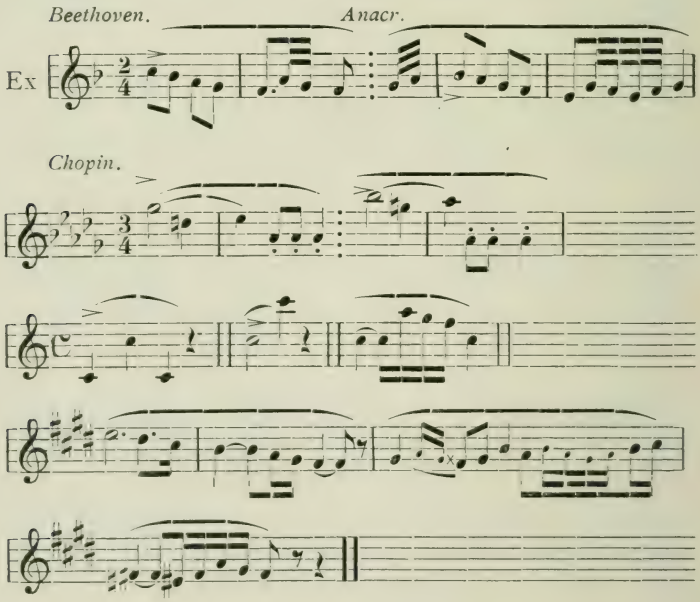
Grétry.



Dans la musique instrumentale, ces rythmes se confondent avec les rythmes féminins dont ils reçoivent d'ailleurs l'accentuation.

On rencontre parfois aussi des rythmes terminés sur un temps faible, et qui, en réalité, sont des rythmes masculins. La note qui donne l'impression de repos se trouve évidemment sur le temps fort. Les notes qui suivent ne sont que des ornements (broderies), ou une ajoute pour éteindre complètement les désirs de l'oreille à la fin des périodes et rendre également celles-ci plus terminatives.

Ces rythmes demandent une grande attention, leur accentuation restant celle du rythme masculin.



CHAPITRE IV

DE L'ANACROUSE

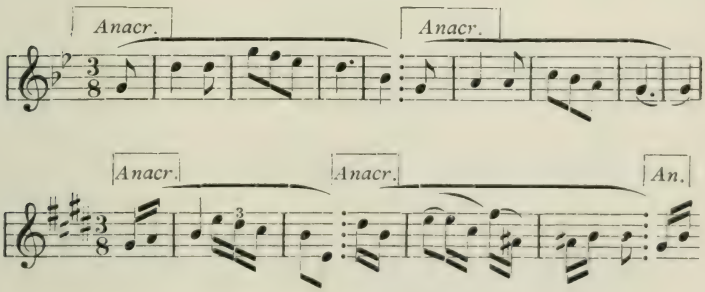
CHAPITRE IV.

De L'Anacrouse.

Les rythmes commençant sur le temps fort sont relativement rares.

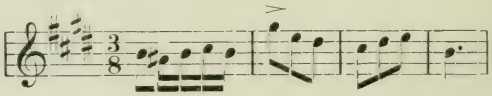
Ceux dont le premier accent métrique est précédé d'une ou de plusieurs notes, (rythmes généralement employés) sont dits *anacrousiques*.

On nomme *anacrouse*, une ou plusieurs notes d'élan, précédant le 1er accent métrique.



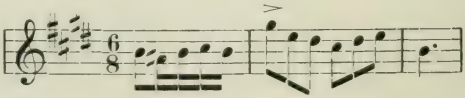
L'anacrouse reçoit une pose de son, mais jamais l'accent, de quelque nature qu'il soit.

L'anacrouse doit donc tomber sur le temps faible. Cependant les plus grands maîtres ont parfois employé la première mesure entière comme anacrouse. Ces cas demandent beaucoup d'attention. Cette première mesure, comprise dans le rythme proprement dit, déplacerait l'accent. Il y a lieu de vérifier la chose de près, et voir s'il n'y a pas eu emploi d'une mesure défectueuse, qui établit le doute. Ainsi, dans l'exemple suivant, extrait des *Romances sans paroles* de Mendelssohn :

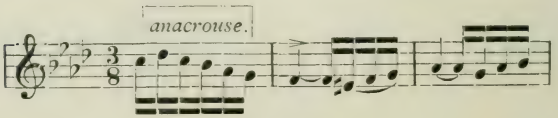


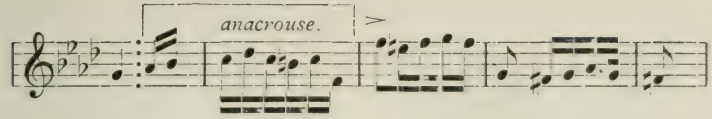
la première mesure est anacrousique. L'accent rythmique tombe donc sur le *sol*, et non sur le premier *si*, comme on pourrait le croire.

Le doute n'eût pas été possible, si Mendelssohn avait écrit cette romance en $\frac{6}{8}$.

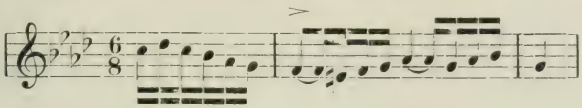


De même dans l'exemple ci-dessous de Guercia !





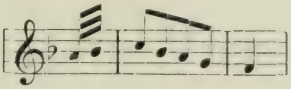
La première mesure est anacrousique, comme la quatrième. La mesure à $\frac{9}{8}$ eut été préférable.



Dans les cas difficiles, baser les recherches sur cette règle, sans exception, que pose Vincent d'Indy : toute mélodie commence par une anacrouse exprimée ou sous-entendue.

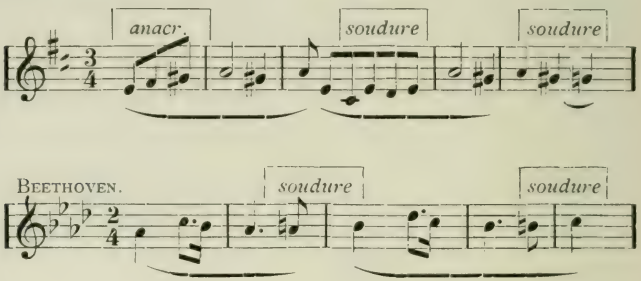
Ainsi, dans l'exemple suivant, emprunté à Beethoven, l'anacrouse du second rythme donne l'indication de ce qu'aurait pu être l'anacrouse élidée.

Cette anacrouse, remarque M. d'Indy, doit être considérée comme issue du groupe ci-dessous :



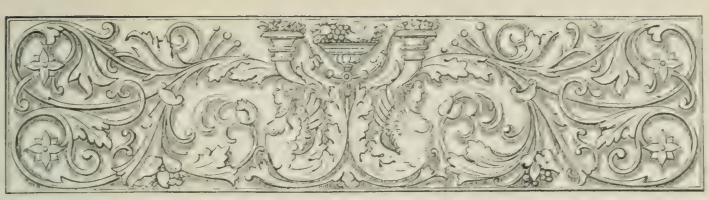
Ajoutons qu'il ne faut pas confondre l'anacrouse avec les notes de *soudure*, ou *conduit mélodique*, que les

auteurs emploient pour enchaîner deux rythmes ou deux périodes :



CHAPITRE V

DE LA PROSODIE MUSICALE



CHAPITRE V.

De la Prosodie Musicale.

Rappelons tout d'abord que, dans la langue française, sont fortes : La dernière syllabe des mots ne se terminant pas par un e muet, et l'avant-dernière des mots se terminant par un e muet.

Ex. *J'ignore le destin d'une tête si chère.* [1]

L'adjectif placé avant le substantif est faible. Au contraire, placé après, il est fort et rend le substantif faible.

Ex. *Un grand homme.*
Un homme grand.
Un bon cœur.
Un cœur bon.
Mets ton écharpe blonde.
Sur ton épaule ronde.

[1] Les syllabes fortes sont soulignées.

Les mots d'une seule syllabe terminant un vers sont forts.

Ex. *Celui qui met un frein à la fureur des flots.*

Les articles le, la, les, du ; les adjectifs possessifs mon, ton, son, leur ; les nombres, un, deux, trois, etc. ; les pronoms, ce, ces, je, tu, sont faibles.

Le vers masculin ou fort est celui qui est terminé par une syllabe forte :

Ames des Chevaliers, revenez-vous encor ?
Est-ce vous qui parlez avec la voix du Cor ?

Le vers féminin est celui qui est terminé par un e muet :

Ronceveaux ! Ronceveaux ! Dans ta sombre vallée.
L'ombre du grand Roland n'est donc pas consolée ?

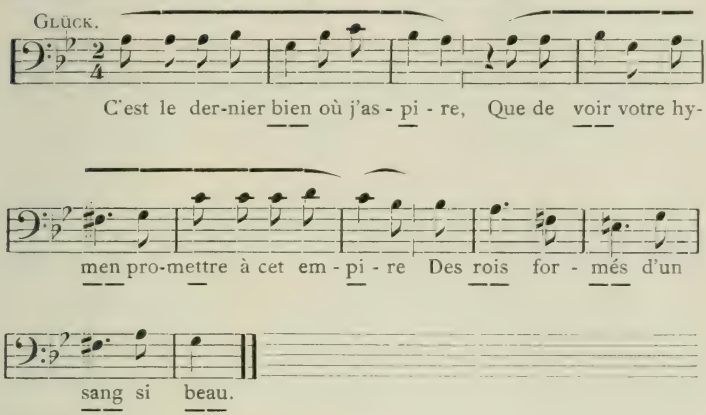
Dans l'adaptation de la musique aux paroles, il faut : que les syllabes longues ou fortes tombent sur les temps forts ou parties fortes de temps ; et les syllabes brèves ou faibles, sur les temps faibles.

Aux vers masculins il faut des rythmes masculins ; aux vers féminins, des rythmes féminins.

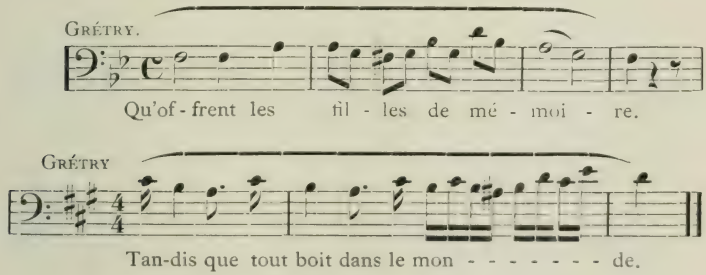
Dans l'exemple qui suit nous soulignons d'un trait les syllabes longues qui tombent, on le remarquera, sur le temps fort.

Le premier vers féminin se termine sur le deuxième temps faible, donc rythme féminin. — Le second également.

Le troisième vers masculin a sa note finale sur le premier temps fort, donc rythme masculin.

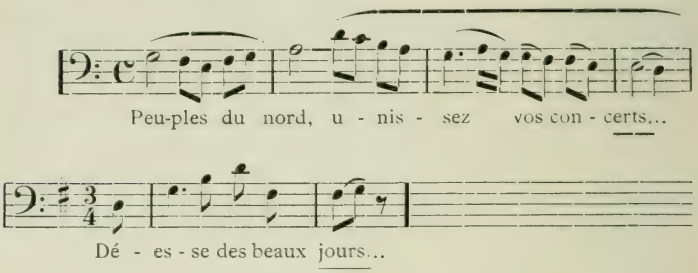


Exceptions. — 1. Pour qu'un vers féminin puisse se terminer sur un rythme masculin, il faut que la syllabe brève tombant sur un temps fort soit précédée d'une syllabe prolongée (ayant une grande valeur, ou plusieurs sons).



Voir autres exemples, pp. 19, 20, 21.

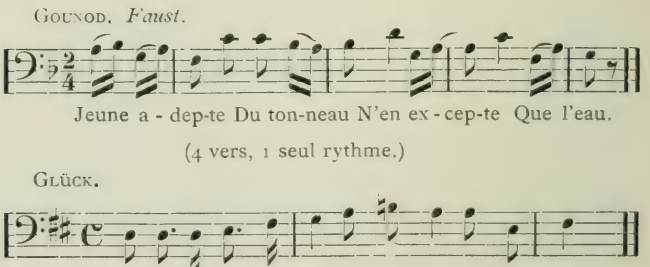
2. Quand on attribue plusieurs notes à la dernière syllabe d'un vers masculin, la syllabe forte peut tomber sur une note faible :



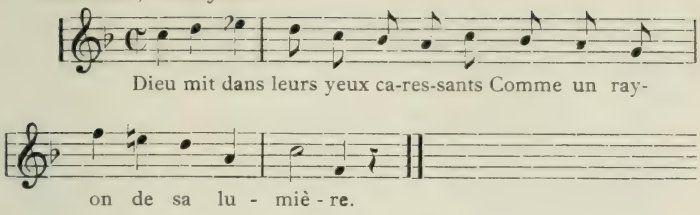
Voir autres exemples, p. 22.

De ce qui vient d'être dit il ne faudrait pas conclure qu'un rythme correspond toujours à un vers.

Deux ou plusieurs vers peuvent être représentés, de la façon la plus heureuse, suivant le sens, par un seul rythme, comme le montrent les exemples suivants :



MASSENET, *Les enfants.*



(2 vers, 1 rythme.)

Enfin, le compositeur doit se soumettre aux règles de l'enjambement et de la césure.

L'*enjambement* est le rejet au vers suivant d'un ou plusieurs mots qui complètent le sens du premier vers.

Il y a enjambement, lorsque le sens commencé dans un vers ne se complète que dans une partie du vers suivant :

Mais j'aperçois Madame la Comtesse
De Pimbèche. (RACINE)

Du palais d'un jeune lapin,
Dame belette, un beau matin,
S'empara. (LA FONTAINE)

Lorsque l'enfant paraît, le cercle de famille
Applaudit à grands cris. (V. HUGO)

La *césure* (coupure) est un repos de la voix marqué à l'intérieur du vers par une syllabe tonique plus fortement accentuée que les autres toniques du vers.

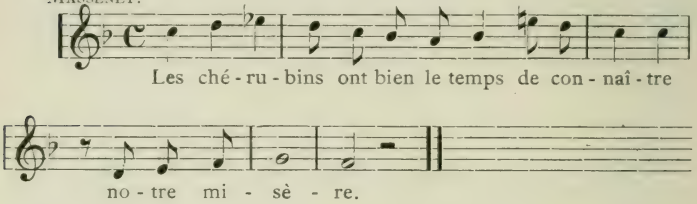
EX. : *J'aime la majesté* | *des souffrances humaines...*
(*Les Destinées*, A. DE VIGNY)

Est-ce toi, chère Élise? O jour trois fois heureux !
(*Esther*, RACINE)

En musique, les compositeurs marquent la césure par une plus grande valeur, un son plus élevé, ou un silence.

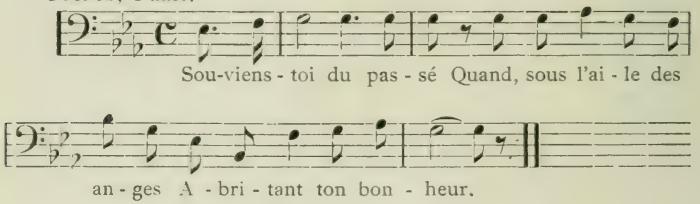
Exemple d'enjambement.

MASSENET.



Césure d'enjambement.

GOUNOD, *Faust.*



La connaissance de ces deux chapitres, dans lesquels nous venons de traiter les questions si importantes *de l'anacrouse* et *de la prosodie musicale*, doit non seulement venir puissamment en aide dans la recherche des rythmes, et dans l'étude des chants avec paroles ; mais encore, elle sera du plus grand secours, dans la dictée musicale, pour la recherche de la mesure exacte.

Pour aider les enfants à retrouver celle-ci, prenez les chants populaires connus, et faites leur écrire de mémoire, en leur posant cette question qui s'impose : Le premier rythme est-il ou n'est-il pas anacrousique ?

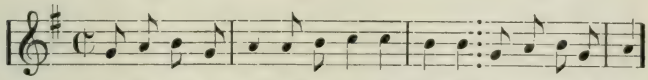
Pour s'en rendre compte, il suffira d'examiner la première syllabe du premier vers. Si celle-ci est faible, elle doit conséquemment tomber sur un temps faible qui, sauf des cas extrêmement rares, sera une anacrouse.

Les premières syllabes du vers sont-elles faibles, alors le groupe de notes qui leur est attribué forme une anacrouse.

Enfin, la syllabe la plus importante du vers doit tomber sur le premier temps, ou temps fort.

En battant la mesure, l'enfant se rendra aisément compte, si la mesure est à 2, 3 ou 4 temps. Supposons que nous devions trouver la mesure exacte de l'air populaire, connu de tous : *J'ai du bon tabac*.

Le premier vers commence par une suite de syllabes faibles : *J'ai du bon ta*... qui vont former anacrouse. La syllabe forte du vers, la plus importante : *bac*, doit toucher sur le 1er temps (fort). Les quatre premières syllabes rempliront le second temps (faible) ; il y a donc lieu d'employer une mesure anacrousique à 2 temps, comme suit :



J'ai du bon ta-bac dans ma ta-ba - tiè-re, J'ai du bon ta-bac

Répétez cet exercice sur tous les airs connus de l'un ou l'autre de vos élèves, et, en peu de temps, ils seront

à même de retrouver la mesure exacte de la plupart des mélodies inconnues qu'on leur dictera.

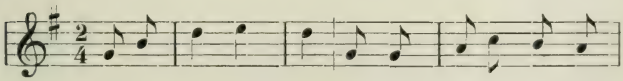
CHAPITRE VI

MOYENS DE RECONNAITRE LES RYTHMES

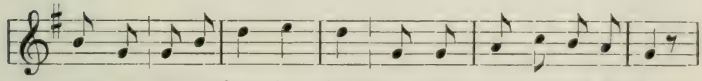
CHAPITRE VI.

Moyens de reconnaître les rythmes.

Pour apprendre à reconnaître les rythmes, prenez quelques chants populaires ou romances ; placez, après la dernière syllabe de chaque vers, un trait vertical ; chaque groupe représentera un rythme :



Ain-si font, font, font Les pe - ti - tes ma - rion -



net - tes Ain-si font, font, font Trois p'tits tours et puis s'en vont.

Dans la musique instrumentale, le seul signe dont on

se serve pour indiquer les rythmes (la ligne courbe) étant placé trop souvent à contre-sens, et étant aussi employé pour marquer le *legato*, il sera prudent de ne pas s'y fier trop aveuglément.

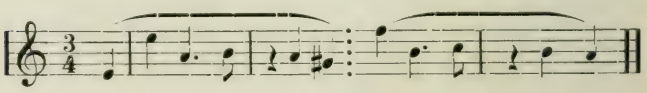
Voici les moyens les plus efficaces que nous avons nous-même employés avec succès pour retrouver les rythmes.

1. Il faut examiner si les notes présentent de deux en deux, de trois en trois, de quatre en quatre mesures, des groupes ayant des dessins similaires, *symétriques*.

Chaque groupe dont on distingue la différence ou la ressemblance avec celui qui précède ou celui qui suit, forme évidemment une unité, un rythme, une incise,[1] selon son plus ou moins d'étendue.

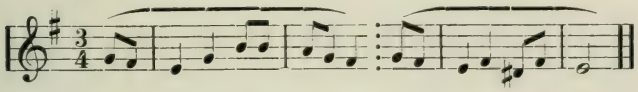
2. Il faut examiner si, de deux en deux, de trois en trois, ou de quatre en quatre mesures, se présentent les mêmes notes ou les mêmes valeurs, et si elles ne sont pas terminées, soit par une grande valeur, soit par un silence.

Il ne faut pas en conclure que le silence indique toujours la fin d'un rythme ; il peut aussi indiquer une incise, alors que le rythme se termine sans silence, comme dans cet exemple tiré des valses de Chopin :

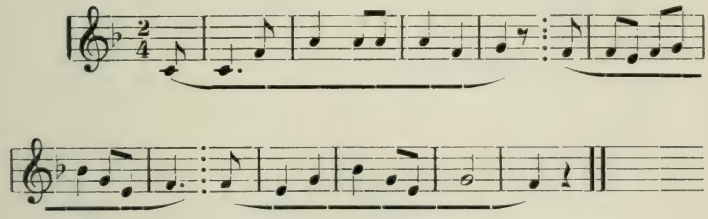


[1] Voir définition au ch. IX.

3. Enfin, et c'est là l'indice capital, *il faut écouter la tendance au repos* que la dernière note de chaque groupe fait sentir à l'oreille. Si elle lui annonce seulement un repos incomplet, c'est un rythme qui laisse désirer une autre suite de sons ; si elle marque un repos définitif, c'est encore un rythme terminant une période :



(2 rythmes - 1 période.)

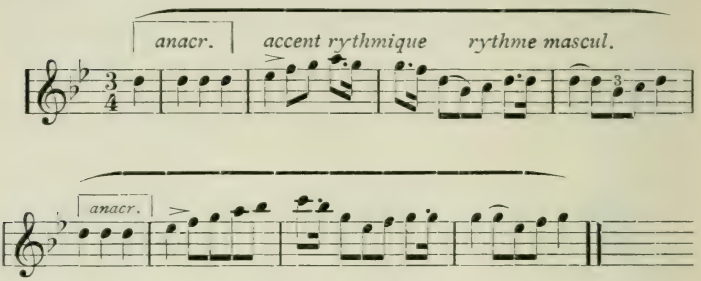


(3 rythmes — 1 période)

Dans la recherche des rythmes, pour en déterminer le genre, se souvenir toujours de cette règle d'accent métrique : *Le temps faible devient fort, quand le temps qui précède est divisé.*

Ainsi, dans ce passage de la *Romance pour violon* de Svendsen, tous les rythmes sont masculins, quoique terminés sur le troisième temps ; celui-ci est représenté

par une seule note suivant le deuxième temps divisé en triolet :



CHAPITRE VII

RÈGLES DE L'ACCENTUATION RYTHMIQUE

CHAPITRE VII.

Règles de l'accentuation rythmique.

De même que la ponctuation d'une phrase grammaticale exige des repos plus ou moins longs, de même un rythme, selon le sens musical plus ou moins achevé qu'il contient, exige un repos, un silence plus ou moins long. De là, ce premier principe :

1) La *première note d'un rythme* doit généralement être posée, mais non pas accentuée. Ce point, bien observé, donne une grande clarté à la phrase.

2) *La dernière note d'un rythme* doit généralement être accompagnée d'une *chute,* d'une flexion, et suivie d'une respiration, à moins qu'elle ne soit surmontée d'un *point d'orgue*, ou du mot *tenuto* (tenir), ou bien encore liée ou *coulée* sur la note suivante.

Dans toute langue humaine, la prononciation des syllabes et des mots est caractérisée par certaines variations de durée, d'intensité et d'acuité.

La mélodie, qui n'est qu'une amplification de la parole, aura pour base, comme le langage, *l'accent*.

Dans le langage parlé, on reconnaît trois accents :

1) *L'accent tonique*, appui de la principale syllabe d'un mot.

En musique, il est représenté par l'accent *métrique,* ou appui des temps forts, dont nous avons donné les règles.

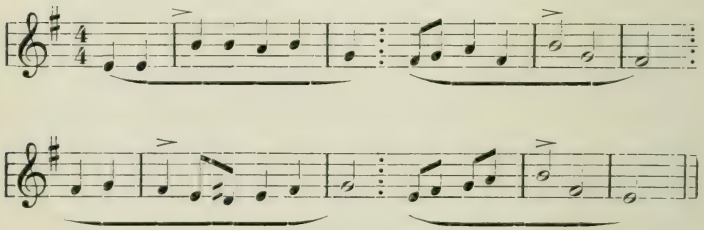
2) *L'accent logique*, appui donné au mot principal de la phrase.

Il met en relief les rapports que les propositions et les idées ont entre elles, et représente ainsi le principe d'intelligence.

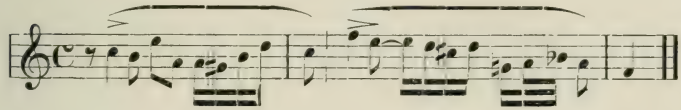
Il se place sur le principal accent tonique *et affaiblit l'accent des autres mots.*

En musique, *c'est l'accent rythmique ou logique.*

Si le rythme est masculin, il se pose généralement sur le premier accent métrique :

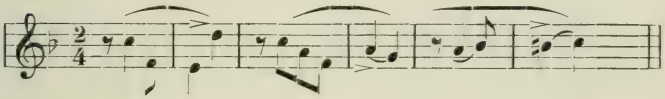


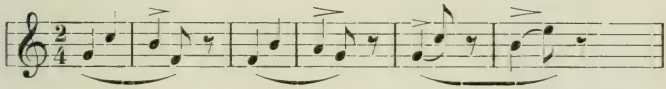
Dans l'exemple suivant, la syncope prend la place du premier accent métrique.



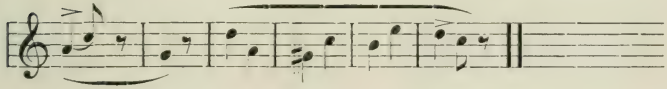
(Voyez à nouveau les exemples donnés à la page 19.)

Si le rythme est féminin, il se pose sur la syllabe pénultième (avant-dernière), ou dernier accent métrique. *Il affaiblit ou détruit les autres accents.*





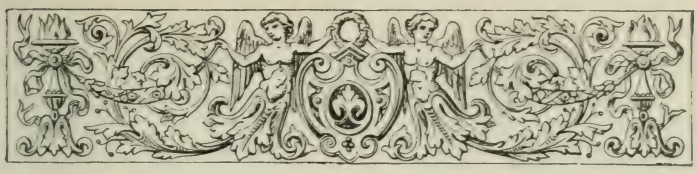
(rythme masculin incisé.)



(Voyez d'autres exemples à la page 20.)

CHAPITRE VIII

ACCENTUATION PATHÉTIQUE



CHAPITRE VIII.

Accentuation pathétique.

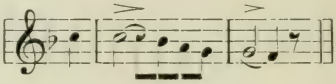
Le 3me accent dans le langage parlé est *l'accent pathétique ;* inflexion de la voix par rapport au sentiment dont il s'agit. Il représente le principe d'expression. Par un ton plus ou moins élevé, par un parler plus vif ou plus lent, il traduit les mouvements dont est agitée l'âme de celui qui parle, et les fait ressentir aux auditeurs.

Il l'emporte en force sur les autres accents, qu'il affaiblit ou détruit.

Il en est de même en musique, où il se rencontre sur les notes imprévues, irrégulières, exceptionnelles, en dehors de la logique musicale.

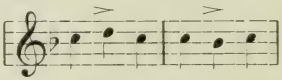
Devant lui, tout accent métrique et rythmique s'affaiblit et disparaît dans la plupart des cas.

En général, toute *répétition temporaire* reçoit un accent pathétique. Une répétition temporaire est une note terminant exceptionnellement une mesure ou un temps et commençant la mesure ou le temps suivant.



Répétitions temporaires.

La voisine, *grave ou aiguë, chromatique ou non*, reçoit également l'accent pathétique.



Voisine *aiguë*. | Voisine *grave*.

La *Syncope* reçoit l'accent pathétique. Elle détruit l'accentuation métrique et rythmique.

N. B. — Dans la mesure à trois temps, le deuxième temps prolongé sur le troisième produit l'effet d'une syncope.

La syncope est surtout énergique, quand elle se produit plusieurs fois de suite.

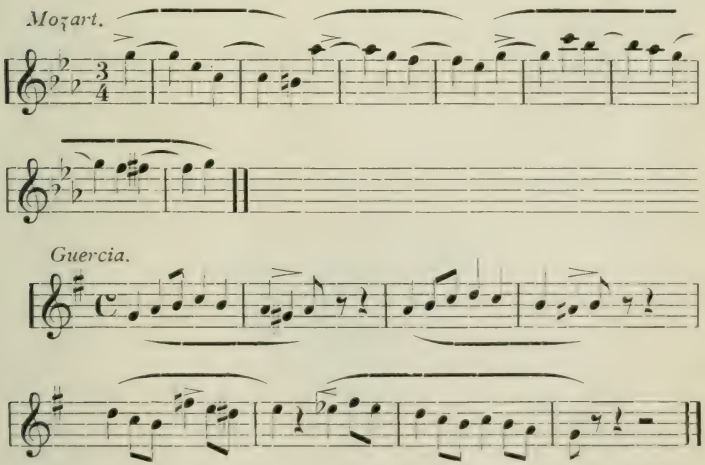
Enfin, la note la plus élevée d'un groupe rythmique (pic mélodique) est susceptible de recevoir l'accent, comme la note chromatique exceptionnelle. Il est superflu de dire que les notes chromatiques à petite valeur, dans un trait, ne prennent pas d'accent.

Il est aussi à remarquer que la voisine grave chromatique recevra rarement l'accent pathétique.

La même note, répétée plusieurs fois, reçoit un accent de plus en plus fort.

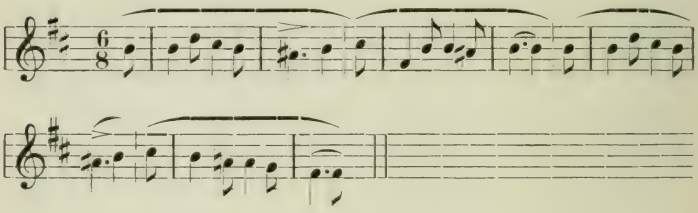
Cependant, il ne faudrait pas considérer ces règles comme absolues. Nous avons éprouvé la plus grande difficulté à enregistrer les cas où la voisine grave ou aiguë, et la syncope sont pathétiques. C'est surtout le goût qui doit guider l'exécutant dans la recherche des cas où ces notes deviennent pathétiques.

Ainsi dans les exemples ci-dessous, nous indiquons par un accent les notes sur lesquelles, à notre avis, tombe l'accent pathétique.



Dans le premier et le second rythme, la voisine aiguë n'est pas pathétique, et la voisine grave l'est. Dans le 3me

rythme, la voisine grave n'est plus pathétique, cet accent tombant sur le *fa* naturel, note étrangère à la tonalité et pic mélodique. Enfin, dans le 4me, l'accent pathétique tombe sur le mi ♮, alors que les voisines graves et aiguës ne le reçoivent pas.

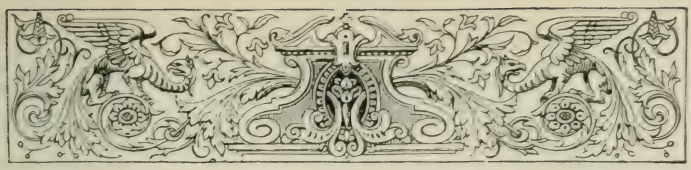


Dans cet exemple le 1er *la* ♯ reçoit l'accent pathétique, qui coincide heureusement avec l'accent rythmique.

Le *la* ♯ du 2me rythme n'est pas pathétique, quoique note voisine.

CHAPITRE IX

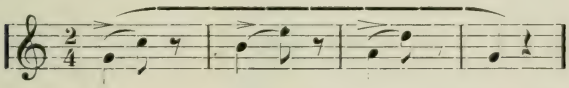
DE L'INCISE



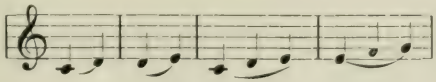
CHAPITRE IX.

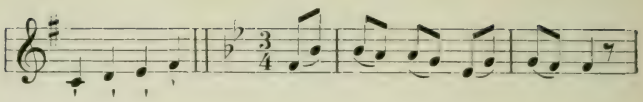
De l'Incise.

L'incise est une rupture formée dans un rythme, par un silence réel ou factice.

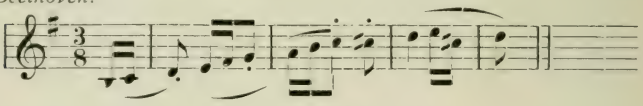


Le silence est factice, quand les notes sont surmontées d'un point, ou d'un point allongé (virgule) ou encore, lorsqu'il y a répétition, comme :





Beethoven.



L'incise déplace l'accent métrique ou rythmique.

Dans toute incise, la première note, quelle que soit la place qu'elle occupe dans le temps ou la mesure est forte ; les autres sont faibles.

L'incise d'une seule note est conséquemment accentuée.

Nous attirons l'attention sur l'effet des points et points allongés (virgules) placés au dessus ou au dessous des notes, sur laquelle on a peine à se mettre d'accord.

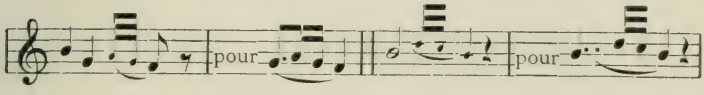
A notre avis, le point enlève la moitié de la durée à la note, tandis que le point allongé (virgule), sa figure l'indique, demande que la note soit séparée de celle qui suit, mais allongée.

En enlevant le quart de la durée à la note, on réussirait, il nous semble, à donner à ce signe sa vraie interprétation.

Il est donc important de remarquer que la note surmontée d'un point ou d'une virgule, n'est pas de ce fait une note accentuée, au contraire.

Les petites notes, notes d'agrément (*gruppetto*, ou *appogiature*) placées devant la dernière note d'un rythme

féminin, prennent leur valeur sur la note qui précède et n'impliquent aucunement l'accent de la note qui suit. Elles devraient être écrites en notes réelles.



Les petites notes d'un rythme féminin ou féminisé prennent leur valeur sur la note qui précède, tandis que les petites notes formant *appogiature, mordant*, etc.., prennent leur valeur sur la note suivante, qui reçoit l'accent.

CHAPITRE X

CONSEILS PRATIQUES

CHAPITRE X.

Conseils pratiques.

Nous croyons utile de faire remarquer que, dans l'application des règles que nous venons d'énoncer, le bon sens et le goût doivent diriger l'exécutant.

Le fait de trop écourter la note finale d'un rythme comme l'exagération des accents, produirait une exécution hachée et dure.

Il faut envisager d'abord, le caractère du morceau à exécuter.

Tel accent, dans une phrase énergique, sera dur et très fort, alors que le même accent, dans un sentiment calme, sera à peine marqué.

Nous avons entendu des artistes n'accentuant, pour ainsi dire, aucune note, mais faisant désirer la note qui devait recevoir l'accent. Cette interprétation donnait aux œuvres exécutées un charme étrange, mais d'une vérité absolue.

L'exécutant ne devra non plus jamais perdre de vue ces principes : plus le mouvement est rapide, moins on doit respirer, et moins les accents doivent être marqués.

Plus l'accent est fort, plus la note qui suit doit être faible. Deux effets qui se suivent se nuisent.

Enfin, nous insistons sur l'exécution des notes piquées ou virgulées qui, étant finales d'incises, sont toujours faibles.

Le goût seul de l'exécutant permettra d'appliquer sagement nos règles, qui reposent pour la plupart sur les lois naturelles. Elle ne suffiront pas à assurer la parfaite interprétation de toutes les œuvres ; il faudrait y ajouter les exceptions harmoniques que nous ne pouvions aborder dans cet essai.

Nous avons l'espoir que notre travail sera d'un secours puissant à ceux qui recherchent le beau, et que le fruit qu'ils en retireront les incitera à continuer à s'instruire, en consultant les Maîtres que nous citions dans notre préface.

Universitas
BIBLIOTHECA
Lovaniensis

TABLE DES MATIÈRES

Préface 7

Chapitre I. — Notre programme 15

Chapitre II. — Règles de l'Accentuation métrique . . . 20

Chapitre III. — Du Rythme 27

Chapitre IV. — De l'Anacrouse 37

Chapitre V. — De la Prosodie musicale 43

Chapitre VI. — Moyens de reconnaitre les Rythmes . . 53

Chapitre VII. — Règles de l'Accentuation rythmique . . 59

Chapitre VIII. — Règles de l'Accentuation pathétique. . 65

Chapitre IX. — De l'Incise 71

Chapitre X. — Conseils pratiques 77

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The
Universi
Dat

16 MARS 1994
15 MARS 1994
NOV 05 1998
02 NOV. 1998

Bibliothèques
Université d'Ottawa
Echéance

Libraries
University of Ottawa
Date Due

UOMAR 31 2010